Nr. 11 Warszawa — 1926 r. Rok II

WIADOMOŚCI MUZYCZNE

PER MUSICAM AD ASTRA

WARSZAWA WARECKA 15



MIECZYSŁAW KARŁOWICZ

TREŚĆ Nr. 11:

Ilustracje: *Mieczysław Karłowicz*; Bohdan Nowakowski: *Ludomir Michał Rogowski; Zbigniew Drzewiecki* z teki karykatur Prof. E. Kochańskiego.

Dodatek (tylko dla prenumeratorów): Brosz. *Edwarda Wrockiego* p. t. „Cezary Cui. Życie i działalność".

Odbito w liczbie 1.750 egz.

WIADOMOŚCI MUZYCZNE

MIESIĘCZNIK ILUSTROWANY

POD REDAKCJĄ

EDWARDA WROCKIEGO

WYDAWANY PRZEZ WARSZAWSKI ZWIĄZEK MUZYKÓW

PRZY POPARCIU: POLSKIEGO STOWARZYSZENIA MUZYKÓW-PEDAGOGÓW, KOLEGJUM POLSKICH ORGANISTÓW-CHÓRMISTRZÓW, SEKCJI MUZYCZNEJ ZWIĄZKU POL. NAUCZYCIELSTWA SZKÓŁ POWSZECHNYCH, WYDZIAŁU OŚWIATY I KULTURY MAGISTRATU M. ST. WARSZAWY, REFERATU MUZYCZNEGO MIN. SPRAW WOJSKOWYCH, SEKCJI WSPÓŁCZESNYCH KOMPOZYTORÓW POLSKICH.

OGŁASZA PRACE NAJWYBITNIEJSZYCH MUZYKOLOGÓW Z DZIEDZIN: muzyczno-teoretycznej i estetycznej, etnografji muzycznej, muzyki kościelnej i muzyczno-historycznej, jak również z zagadnień organizacyjno-zawodowych życia muzycznego w Polsce.

REDAKCJA I ADMINISTRACJA:
WARSZAWA, WARECKA 15, TELEFON 125-93
CZYNNE CODZIENNIE, Z WYJĄTKIEM NIEDZIEL I ŚWIĄT, OD GODZ 17 — 19.

KONTO CZEKOWE W POCZTOWEJ KASIE OSZCZĘDNOŚCI W WARSZAWIE Nr. 5.784.

PRENUMERATA: kwartalna, za każde 3 numery „Wiadomości Muzycznych" wraz z przesyłką pocztową (opłacona ryczałtem) od 1 stycznia 1926 wynosi w kraju zł 3.75.
Komplet pisma z r. 1925 — Zł 11.25, z przesyłką — Zł 12.

CENA EGZEMPLARZA POJEDYNCZEGO Zł 1.50.

NUMERÓW OKAZOWYCH REDAKCJA NIE WYSYŁA.

WIADOMOŚCI MUZYCZNE

NR. 11 WARSZAWA — LUTY 1926 R. ROK II

UCZUCIOWOŚĆ MIECZYSŁAWA KARŁOWICZA

NA PODSTAWIE JEGO POEMATÓW SYMFONICZNYCH

I znowu minęła smutna rocznica śmierci Mieczysława Karłowicza.

Po latach siedemnastu stajemy nad bolesną mogiłą jednego z naszych największych kompozytorów z cierpką myślą, że przecie w roku bieżącym obchodzilibyśmy uroczyście pięćdziesięciolecie Jego urodzin! Gdyby nie nieubłagana śmierć, gdyby nie zachłanne Tatry, które Go nam zabrały, — jakże radośnie święcilibyśmy tryumfalny pochód wielkiej sztuki karłowiczowskiej poprzez serca ludzkie! Niestety — nie masz Karłowicza między żywymi... Zabrały Go nam Tatry, wydarły Go z naszego grona — te właśnie Tatry, które On za życia tak ukochał.

Karłowicz istotnie kochał Tatry głęboko, otaczał je jakiemś fanatycznem uwielbieniem, ku nim uciekał w chwilach zwątpienia, szukał w nich szczęścia — i znalazł śmierć.

Ów kult Karłowicza dla piękna natury, a przedewszystkiem dla groźnej przyrody tatrzańskiej, wyraźnie wskazuje na silnie rozbudzoną wyobraźnię poetycką, wskazuje, iż Karłowicz patrzył na świat zewnętrzny oczyma artysty. Jako jeden z najwybitniejszych polskich taterników, spisywał on swoje wrażenia z wycieczek wysokogórskich, a w te opisy wlał tyle szczerego uczucia i entuzjazmu, iż jasno staje przed nami jego żarka uczuciowość, jego piękna dusza, szukająca ukojenia wśród niebotycznych turni i wirchów skalistych.*)

Karłowicz szukał w Tatrach samotności, chciał się otrząsnąć ze zgiełku życia wielkomiejskiego, bo duszę miał niewysłowienie smutną. I tym bolesnym smutkiem przepojone są wszystkie jego utwory.

Trudno sobie wyobrazić szlachetniejszej w inwencji twórczości muzycznej. Utwory Karłowicza, a zwłaszcza jego poematy symfoniczne, wchłonęły w siebie całe jego serce; wszystkie jego bóle i pragnienia, wszystkie myśli i niczem nieukojona tęsknota znalazły silny oddźwięk w jego twórczości. One to nadały jego utworom silne piętno własnej osobowości, gorąco rozegzaltowanej, niekiedy spazmatycznie rozełkanej w wieczystem poszukiwaniu dalekiego ideału, niedościgłego i nieokreślonego.

Zdawałoby się, iż kompozytor, który wlał w swoje utwory tyle uczucia i żarliwego natchnienia, powinien się wypowiadać twórczo wedle wymogów t. zw. muzyki absolutnej, bo wszelka ilustracyjna i programowa domieszka obniża poziom konturów melodyjnych i nieskazitelność inwencji twórczej. A jednak Karłowicz był wręcz przeciwnie typowym muzykiem programowym.

Programowość Karłowicza wynikała z jego upodobań filozoficznych. Czysta muzyka nie wy-

*) p. *Mieczysław Karłowicz w Tatrach.* Pisma taternickie i zdjęcia fotograficzne wydane staraniem zarządu sekcji turystycznej Tow. Tatrz. Kraków 1910.

starczała mu; muzyka miała w myśl jego intencji zawierać głęboką ideę o silnie zaakcentowanem podłożu filozoficznem. Ta literackość jego poematów symfonicznych w niczem jednak nie osłabiła piękna czysto - muzycznego i zwartości wewnętrznej jego utworów. Karłowicz zbytnio był *muzykiem*, aby rozczłonkowywać swoje utwory na drobne motywy, ściśle ilustrujące wewnętrzną treść literacką. Wprawdzie dominujący wpływ wywarł nań Ryszard Strauss, który swój ilustracyjny naturalizm posunął do ostatecznego krańca, Karłowicz jednak pozostał obcy temu kierunkowi, obniżającemu czystość muzyki, jako sztuki, i poszedł swoją drogą, daleką od straussowskiego naturalizmu. Karłowicz nie odtwarzał muzycznie treści literackiej utworu, ale tylko czystą ideę, zawartą w jego programie. Dzięki temu rodzajowi twórczości programowej mógł się Mieczysław Karłowicz wypowiedzieć nierównie głębiej, niż pod postacią zmurszałych form muzyki absolutnej, bo wypowiedział się nietylko jako *muzyk*, ale przedewszystkiem jako *człowiek*, człowiek szlachetny i uczuciowy, ale o duszy smutnej, wiecznie stęsknionej, ogarniętej jakby bajronowskim spleenem.

To poczucie osamotnienia i „wiekuistej tęsknoty" przenika wszystkie jego poematy symfoniczne. W „Powracających falach" wypowiedziała się jego tęsknota za przeszłością wiośnianą, wyraziły się muzycznie „powracające fale" wspomnień. Cały zaklęty w pięknie świat młodości zajaśniał pełnią blasków pod upajającą paletą jego barw; zamigotały uczucia tęskne, rozmarzone — i wionęły ku nam beznadziejną pustką.

Tak charakterystyczne dla duszy Karłowicza uczucie tęsknoty jeszcze silniej wystąpiło w „Pieśni o wiekuistej tęsknocie" (z trylogji symfonicznej „Odwieczne pieśni"). Zbliżona tematycznie do „Powracających fal", świetnie odtwarza ona uczucia rozpaczliwej tęsknoty, której kresu położyć nie można, która trwać będzie „wiekuiście".

Pierwiastek „wiekuistej tęsknoty", wciąż się rozwijając, zaczął się pogłębiać i przybierać coraz więcej cech melancholji. Wyrazem tego bolesnego stanu uczuciowego są: „Rapsodja litewska" i „Smutna opowieść". „Rapsodja litewska", oparta tematycznie nietyle na litewskiej, ile na białoruskiej pieśni ludowej, odzwierciedla muzycznie melancholijny, szary krajobraz litewsko-białoruski. Na równie melancholijnym, łzawym pragramie literackim opiera się muzyka „Smutnej opowieści".

Smutne zdarzenie odtworzył Karłowicz także w swojem ostatniem, przedśmiertnem dziele, p. t. „Epizod (dramat) na maskaradzie". W utworze tym, o silnem napięciu dramatycznem, wyraził on swój pesymistyczny pogląd na rolę przeznaczenia w życiu ludzkiem. Wszyscy znajdujemy się we władzy igraszek losu, co budzi w nas miłość i równie łatwo ją niweczy. W „Epizodzie na maskaradzie", całkowicie utrzymanym w tęczowych barwach nieokiełznanej, tryskającej werwą i życiem atmosfery maskaradowej, przedziwny kontrast stanowią wynurzenia liryczne dwojga kochanków, co się przypadkowo spotkali, by się rozejść, bo co minęło — nie wróci... Rzecz zrozumiała, że dzieło to, oparte na pesymistycznym programie literackim, musi pozostawić na nas (jak i inne poematy symfoniczne Karłowicza) wrażenie przytłaczającego smutku.

Swój filozoficzny pogląd na miłość wyraził Karłowicz niezwykle plastycznie w „Pieśni o miłości i śmierci" (z trylogji symfonicznej „Odwieczne pieśni"). Ideowo zbliżył się on w tym utworze do wagnerowskiego „Trystana". Jak wiemy, legienda o Trystanie i Izoldzie, która posłużyła Wagnerowi za temat do jego wspaniałego dramatu muzycznego, zawiera w sobie ideę o potędze uczucia miłości, które okazuje się silniejszem niźli śmierć. Tę samą ideę wypowiedział Karłowicz w „Pieśni o miłości i śmierci". Plastyka wyrazu muzycznego osiągnęła tu niebywałą moc przekonywającą, tak że idea i „treść" utworu siłą rzeczy nam się narzuca.

Na podobnem podłożu ideowem stawia Karłowicz miłość i w najdoskonalszym swym poemacie, p. t. „Stanisław i Anna Oświęcimowie". Pierwiastek tragizmu wprowadza do poematu miłość kazirodcza brata i siostry. Z genjalną intuicją wyraził Karłowicz wszelkie odcienie miłości dwojga kochanków, ich gwałtowną namiętność i trwożny niepokój, które ostatecznie uwieńczone zostały śmiercią Anny. Koroną dzieła jest majestatyczny marsz żałobny, niezwykle potężny w wyrazie i w brzmieniu. Wśród bolesnych zgrzytów marsza żałobnego giną ostatnie dźwięki pieśni miłości, „silniejszej niźli śmierć".

Karłowicz był typowym muzykiem - myślicielem, to też dzieła jego, zawierające w sobie

głęboką ideę, wszystkie są nastrojone na ton wzniosły, pełen tragicznej, mistycznej zadumy.

Swoje wierzenia filozoficzne starał się on wypowiedzieć w „Pieśni o wszechbycie" (z trylogji symfonicznej „Odwieczne pieśni"); jest to wzniosły panteistyczny hymn na cześć odwiecznego bytu. Karłowicz istotnie był panteistą; z tych też powodów wynikało jego fanatyczne, głębokie uwielbienie dla dzieła Matki - Natury.

Cały dorobek muzyczny Mieczysława Karłowicza wyraźnie wskazuje, iż był on prawdziwie wielkim muzykiem. Utwory jego wchłonęły w siebie całą jego duszę, wszystkie uczucia i tragiczne zmagania z przeciwnościami losu. Naczelnem jego uczuciem, najplastyczniej wyrażonem, jest bolesna, pełna tragizmu *tęsknota*. To też śmiało można nazwać twórczość Karłowicza muzyką tęsknych uczuć i bolesnej, ponurej zadumy, której jedynym światłym promykiem była panteistyczna wizja Tatr. *Jan Koral.*

ROMAN STATKOWSKI

SZKIC MONOGRAFJI

Istnieje w estetyce zasada, głosząca, jakoby *piękno* posiadało niezależność swą w tym stopniu, że się na cel nie potrzebuje oglądać, będąc samo w sobie celem. Tę niezależność zachowuje nawet wobec innej potęgi wobec *dobra*, a dzieje sztuki dają nam podobno liczne tego przykłady. W przykładach tych wszelki pierwiastek etyczny wydaje się zimny i surowy, gdy piękno jakoby niosło ze sobą zawsze jasność, radość życiową i upojenie. I tak być musi, skoro nas doświadczenie tak uczy.

Ale bywają i inne wypadki, w których owa zasada niezależności w życiu codziennem znikomą się okazuje, nie daje zaspakajającej odpowiedzi na wiele zagadnień i nie wyjaśnia wielu zjawisk przyjmowanych przez umysły i serca ludzkie z głęboką czcią, podziwem i wdzięcznością. Dzieje się to nie wówczas, gdy stają przed nami jakieś szczytne w swej bezwzględnej piękności utwory sztuki, lub potęgi, wobec których czujemy się mali i słabi; lecz gdy owe dwa czynniki połączą się i zaczynają działać równomiernie: dobro przytłumia płomienny niszczący niekiedy czar piękna, piękno zaś ubarwia wszystko, co wzięło początek swój w intencji wzniesienia człowieka do doskonałości. W sferze tego połączenia rodzi się inny abstrakt nie tak boski jak piękno i dobro, przeciwnie nawet *czysto ludzki,* lecz wysoce dostojny, a jest nim — szlachetność. Czy chodzi o jednostkę ludzką, czy o jej dzieło, wszystko co szlachetne łączy już w sobie pierwiastki piękna i dobra, a nieobecność któregokolwiek z tych czynników niweczy całkowicie pojęcie zamknięte w wyrazie — *szlachetność!* Nie wstrząsa ona, nie rozkazuje i nie działa przemocą, lecz w iluż to wypadkach jest pożądańszą niż oddziaływanie bezwzględnych przejawów samego odosobnionego piękna; jakże pociąga silnie ku sobie, daje otuchę życiową, podnosi słabsze duchy, wytwarza kulturę, sama będąc celem kultury!

I dziś, gdy oto zmarłemu niedawno artyście hołd złożyć pragnę, nie wywołyvam wielkości i potęgi, nie wyszukuję olśniewających blasków, nie usiłuję wskrzesić tryumfów jakiegoś rydwanu artystycznego, lecz pragnę uczcić niezmiernie *szlachetną* duszę i serce gorące, określając ich stosunek do piękna, do sztuki i do społeczeństwa.

W ciągu kilkudziesięciu lat swego działania w pierwszej ich połowie oddawał się tworzeniu w drugiej nauczaniu, mimo to jednak nie wychodził nigdy ze sfery twórczości, zajmując się nią gorliwie i wówczas, gdy chodziło o pracę cudzą, pracę uczniów. Na tem polu znane słowa Göthego, że kto nie zdoła posiąść rękodzieła ten nie posiądzie i sztuki, były mu wskazówką pedagogiczną. Bo przedewszystkiem cenił doskonałość i czystość roboty, oraz piękność techniki kompozytorskiej, pozaczem był wyznawcą muzyki jako sztuki wyrazu, dążąc zarówno w swoich kompozycjach jak i w utworach uczniów do połączenia doskonałości formy z wewnętrzną duchową zawartością muzyki. Tę harmonję osiągał w swoich dziełach niewątpliwie, nie bez przewagi jednak elementu wybijającego się na pierwszy plan w każdej jego rzeczy, elementu melodji. Możnaby go prawie zaliczyć do zdeklarowanych melodystów, a nie dlatego, że melodję podaje tak szczodrze w operach swoich, t. j. tam, gdzie każdy laik

zwykł jej bezwarunkowo wymagać, i nie w pieśniach,lecz nawet w utworach kameralnych, w których rola jej jest bezwątpienia inną. Troskliwość jego o piękną i dobrą linję melodji, o jej logiczne rozgałęzienie, o współdziałanie głosów i przejrzystość ich splotów, wreszcie o współdźwięk oczywiście w znaczeniu do niedawna jeszcze za nienaruszalny dogmat uważanem, wskazuje najwymowniej, jaką wagę przywiązywał do samego rysunku kompozycji, co zwłaszcza w kwartetach jego smyczkowych uwydatnia się znakomicie. Istotę kwartetu rozumiał doskonale. Jakkolwiek tedy pozostawił dwie opery, z których „Marja" zajmuje w literaturze naszej operowej stanowisko pierwszorzędne, to jednak w zakresie muzyki kameralnej jest w Polsce przodownikiem wśród kompozytorów, nikt bowiem nie doprowadził skomponowanych przez siebie kwartetów do znacznej stosunkowo liczby sześciu, jaką on pozostawił.

Żywa wyobraźnia dźwiękowa i doskonała szkoła przebyta w młodości, dały mu do rąk znakomite opanowanie środków orkiestralnych. Podziwiamy je w „Marji", a zwłaszcza w jej ustępach czysto instrumentalnych. Zygmunt Noskowski słusznie nazwał operową muzykę Statkowskiego dekoracyjną w sensie barwności i rytmiki, oddanej na usługi sytuacji scenicznej, któż jednak przyznawszy słuszność tej uwadze, nie upomni się w tej chwili o lirykę autora „Marji"? Komuż będzie obojętna strona uczuciowa tej muzyki płynąca tu szerokim strumieniem, i któż nie odczuje jej poezji, gdy podania przeszłości, dawne postacie i pieśń nabożna w ramy pięknego obrazu ujęta, utworzą całość wzruszającą a w dodatku polską, chociaż polską w manierze — jakby należało dziś powiedzieć — nieco przedawnionej... Przedawnionej, ale tak serdecznej!

Statkowski w swym stosunku do muzyki narodowej nie mógł być innym, podobnie jak i praca jego kompozytorska nie mogła przybierać cech dzisiejszej współczesności. Bo wszakże młodość jego tkwi cała w stuleciu ubiegłem a żyjącym kompozytorom minionej epoki, chociaż uznają konieczność postępowania naprzód, nie każdy nowy krok, zwłaszcza, gdy przybiera zbyt pospieszne tempo, wydaje się potrzebny, tem zaś mniej godny naśladowania i przystojny dla muzyka starszej daty. Nowe kierunki miały w nim mimo to sędziego nader bezstronnego. Nawet w okresie utrudzenia pracą i znużenia cierpieniem fizycznem, dla utworów nowych uczuwał nieustające i żywe zainteresowanie. Podobnie miała się rzecz i z pracami uczniów. Gdy już któregoś uważał za dojrzałego do lotu nie stawiał mu przeszkód nie krępował doktrynami ani własnem upodobaniem. Był w tem zawsze sobą, człowiekiem wielkiej równowagi dobrej woli i bystrego sądu.

Nie wiemy czy w głębi swej duszy przyjmował ewolucje sztuki nowoczesnej tem samem wyrozumiałem milczeniem z jakiem traktował na zewnątrz wszystko, co mu życie przynosiło, a w ostatnim okresie było w tem nie wiele jasnych momentów i ku końcowi życia coraz mniej. Godność osobista i owa przedziwna szlachetność natury wypogadzała mu czoło i nigdy nie dozwoliła jakiejś głośniejszej skardze pojawić się na ustach.

Przed laty, powodzenia pojawiały się często na drodze artystycznej jego. Zagranica przynosiła mu ich więcej może niż kraj rodzimy, tak przynajmniej wnosić wypada z wydawnictw zagranicą wychodzących i z owej nagrody otrzymanej za operę „Filenis". Z chwilą, gdy się okazała konieczność zwrócenia się do pracy pedagogicznej, praca twórcza musiała jej miejsca ustąpić, a zawierucha wojny światowej również jej sprzyjać nie mogła. Dla społeczeństwa jednak drugi ten okres życia artysty nie pozostał bez znaczenia równie wielkiego, a już szczególnie dla młodzieży kształcącej się na przyszłych muzyków i kompozytorów. Nie mówiąc bowiem o bezpośrednich korzyściach odniesionych ze wskazówek naukowych Statkowskiego a wiemy, że okazywały się tylokrotnie w owocach swych znakomite, nie mówiąc o osobistej dobroci i uczynności i o niezapomnianych towarzyskich zaletach jego, osobistość artystyczna tej miary, to żywe uosobienie *szlachetności* musi w duszach pozostałych krystalizować się nietylko w pamięć błogą i podniosłą, lecz wprost w jakieś niemal materjalne rozsadniki, które wszedłszy raz w organizm działać muszą w długie lata na przyszłość. Ten wzorowy, czysty wolny od pychy i zawiści artysta, ten obowiązkowy prawy i wyższy ponad gorączkę życiową człowiek, wśród młodzieży, która go uwielbiała, żyć będzie nawet wówczas, gdy już pamięć fizycznej jego powłoki siłą czasu rozwieje się. I w ich to sercach stanie dlań pomnik, a na nim obok słowa piękno, wyryte będzie *dobro*, wielkie, wzniosłe, i jasne!

Stanisław Niewiadomski.

NOTATKI AUTOBIOGRAFICZNE

(CIĄG DALSZY)

Dość ogólnie znaną jest rzeczą, że Lipsk odznacza się stara i bez przerwy rozwijającą się kulturą muzyczną, zwłaszcza od czasów Sebastjana Bacha.

W 19-tem zaś stuleciu działali tam Mendelssohn i Schumann. Pierwszy z nich znacznie wpłynął na rozwój miejscowego konserwatorjum i orkiestry, która długi czas grała w sukiennicach (Gewandhaus), nazwę tę zachowano też dla nowego gmachu, odznaczającego się tak w większej, jak i w sali kameralnej znakomitą akustyką.

Nadto sale te służyły za wzór podobnym salom w innych miastach, to też i salę warszawskiej Filharmonji w głównych zarysach i wymiarach zbudowano według oryginału lipskiego.

Wyżej wymienieni kompozytorowie - romantycy w ciągu pół z górą wieku, wywierali przemożny wpływ na młodsze talenty kompozytorskie, to też zastałem jeszcze w Lipsku jako głównych koryfeuszów i główne gwiazdy Lipska utalentowanych epigonów stylu szumanowskiego i mendelssohnowskiego w osobach Karola Reineckego i S. Jadassohna. Ten ostatni nadto pisał pod wpływem Fr. Szopena, więc trzeciego lub pierwszego z plejady głównych romantyków. Reinecke nadto był stałym kapelmistrzem w Gewandhausie i artystycznym dyrektorem konserwatorjum, które w drugim roku po moim przybyciu do Lipska przeniosło się do nowego gmachu w sąsiedztwie Gewandhausu.

Utwory, i to liczne — tak Reineckego, jak Jadassohna były wówczas dość popularne, dzisiaj spotyka się je jeszcze tylko w repertuarach pedagogicznych, zwłaszcza że Reinecke w podeszłym wieku pisał wiele minjatur, sonatin i t. p. dla młodzieży, a Jadassohn pozostawił dość cenne podręczniki teoretyczne z dziedziny harmonji, kontrapunktu i form muzycznych.

Podręczniki takie oczywiście dość prędko się starzeją, bo teorja zwykle musi dążyć za praktyka, a że każda epoka — że tak powiem innym przemawia językiem muzycznym, że wciąż wyrastają nowe style, już to dzięki nowym zwrotom harmonicznym lub rytmicznym, już to z powodu bogatszej kolorystyki, szczególnie w dziedzinie muzyki orkiestrowej, więc — pomijając i inne szczegóły wyrażające odrębność stylową — podręcznik teoretyczny również znacznym ulega modyfikacjom i różnym metodom tej nauki.

Rysem charakterystycznym obydwu wspomnianych mężów, tak Reineckego, jak i Jadassohna była wielka skromność ich — pomimo tego, że wówczas zajmowali naczelne stanowiska muzyczne w Lipsku i wybitne w świecie muzycznym wogóle.

To mię może dlatego tak uderzyło, że nie tak bywa u nas w kraju; są wprawdzie wyjątki, ale zresztą przeciętny bazgracz takiej przybiera powagi i często arogancji, że — jak to mówią — klękajcie narody.

W okresie mojego tam pobytu miałem sposobność słyszeć i widzieć i nie raz poznać prawie wszystkie wybitne siły muzyczne koncertujące w Gewandhausie, już to wirtuozów, już to kompozytorów. Z tych ostatnich, Grieg w tym czasie spędzał zimy w Lipsku i od czasu do czasu występował — przedstawiając swe nowe utwory, z tej racji tam słyszałem pierwszy raz wykonaną suitę jego „Peer Gynt".

Wogóle Grieg był wówczas najpopularniejszym kompozytorem, dzisiaj oczywiście ze względu na inne, modernistyczne prądy — spowszedniał.

Nie mniej popularnym w sferze poważniejszych melomanów, ale znacznie głębszym — był J. Brahms.

To też utwory jego zachowają na dłuższy czas świeże barwy, w czem im dopomoże ich wiązanie polifoniczne. Z wybitnych kompozytorów ówczesnych oprócz Brahmsa dyrygował też swoimi utworami Piotr Czajkowski. Ze świata wybitnych wirtuozów grał Brodzki, d'Albert, Zofja Menter, Klengel, Sembrich - Kochańska, a nawet z racji swego jubileuszu grała staruszka — Klara Schumann — koncert a moll — Roberta Schumanna. W operze dyrygował Nikisch; nie był jeszcze wówczas tak sławnym jak w początku bieżącego stulecia, ale Lipszczanie już wówczas wysoko go cenili.

Z powyższego łatwo wnioskować, że atmosfera muzyczna na kształcącego się młodzieńca wywierała nie tylko wpływ kształcący w sensie estetycznym, ale nie mało pobudzała do refleksji: ile

wypada nad sobą pracować, aby starczyło sił do wzniesienia się na wyższą kondygnację Olimpu.

Z rodaków bawił wówczas przelotnie w Lipsku popularny pieśniarz, Jan Gall, z którym po zawiązanej tam przyjaźni spotkaliśmy się w życiu jeszcze nie raz.

Ze sfery uczącej się młodzieży w uniwersytecie lub w innych szkołach wyższych wiązały mię przelotne lub bliższe stosunki ze zmarłym już Popławskim, później adwokatem w Inowrocławiu, z Wacławem Anczycem, W. Rytlem, Janem Feistem, Rogójskim, Majewskim.

Nadto była tam z racji studjów w konserwatorjum liczna kolonja angielska i amerykańska. Co piątek odbywające się w sali konserwatorjum popisy uczących się i orkiestry, złożonej z uczniów i uczenic pod dyrekcją Sitta; poza muzyczną biesiadą, mającą na celu ośmielać do występów wykonawców i znajomić słuchających z literaturą muzyczną — popisy te miały i tę dobrą stronę, że skupiały rozproszone falangi uczących się na poszczególnych lekcjach, i — ułatwiały zawieranie koleżeńskich znajomości.

To też w końcu każdego roku ta rodzina muzyczna, już nie obca sobie — organizowała świetne wycieczki, czyli majówki do pobliskich miejscowości, jak pewnego roku, do miasteczka Grimma, gdzie w miejscowym klasztorze — a raczej gmachu klasztornym, bo klasztor skasowany, gdzie więc przebywała późniejsza małżonka Lutra i gdzie pokazują pantofelek (czy mieli pokazywać — nie pamiętam), który zgubiła, gdy ją Luter wykradał.

Mniejsza o pantofelek, lub może pantofel, miejscowość jest urocza, zwłaszcza ze względu na pewną staroświeczczyznę architektoniczną miasteczka.

Wracając do nauki — rozwijała się ona dzięki miłym profesorom i dzięki własnej pracy dość gładko, zwłaszcza, że wogóle przed wstępem do konserwatorjum — poza zdolnościami muzycznemi — odbyłem już dość gruntowne studja teoretyczne i praktyczne pod kierunkiem brata, Józefa, szczególnie w dziedzinie muzyki wokalnej mistrzów średniowiecza, z Palestriną na czele.

Bo mimochodem wspomnieć wypada, że upadek u nas muzyki kościelnej brata Józefa nader zainteresował, i aby ją podnieść, odbył w tym celu specjalne studja muzyczne w Ratysbonie, potem pełniąc obowiązki kapłańskie przy katedrze poznańskiej, objął też stanowisko dyrygenta chóru katedralnego; nadto aby propagować reformę muzyki kościelnej i wznieść też muzykę na właściwą wyżynę, zgodną z liturgją i odpowiednią w stylu, czego wzory pozostawił Palestrina i jego szkoła, rozpoczął wydawnictwo gazety muzycznej p. t. „Muzyka Kościelna”, której ukazało się roczników XX z górą, oraz pilnie utwory religijne komponował.

Ruch w tym kierunku rozwinął się znaczny — i mnie to wszystko nie mało interesowało, a nawet wpłynęło w tym sensie, że szczególną zwróciłem uwagę na zaniedbaną u nas grę organową, która w Niemczech, Anglji, Włoszech tak kwitnie, że nawet w lichym wiejskim kościółku nie obraża muzykalnych uszu.

Tak naprz. co roku robiąc wycieczkę gremjalną z Lipska do Saskiej Szwajcarji, nie raz w górach w dzień świąteczny, wstąpiwszy do kościółka nie mało nas frapowała gra poprawna na organach — i taka poprawna, że u nas wówczas w większych miastach i w wielkich kościołach rzadko można się było z tem spotkać.

Tu też w Lipsku ukazały się moje pierwsze próbki z dziedziny kompozycji fortepianowej: Barkarola (wyd. Leudkart) Mazurek, Walc, dwa Nokturny, Krakowiak (wyd. Kistnera) a na organach grałem już to na wieczorkach w konserwatorjum i w kościelnych koncertach, które tam często urządzają.

Wakacje letnie — wyjeżdżając z Lipska spędzałem wówczas u braci: Józefa, Stefana i Piotra, jakoś wszyscy oni mi byli radzi i trudno było się od nich wyrwać, słowem cieszyłem się i cieszę się do dziś dnia ich iscie braterskiem przywiązaniem i braterską życzliwością.

Główną jednakże rolę — bo i materjalną wziął na siebie brat Józef i zawsze mój budżet reparował, jeżeli się czasem nadwyrężył lub jeżeli terminy nie szły w zgodzie z sakiewką. Po blisko trzechletnim pobycie w Lipsku ukończyłem programem wskazane studja — a mówiąc ściślej — mogłem już studjować samodzielnie bo i tem odznacza się sztuka muzyczna, że do studjum starczy materjału aż do śmierci.

(D. c. n.)

Mieczysław Surzyński.

SZKICE Z DZIEJÓW MUZYKI NA LITWIE

(CIĄG DALSZY)

Sądząc z opisu teatru Skibińskiego, — teatr Słonimski musiał wystawiać wielkie opery, wymagające wielkiej wystawy, dobrych dekoracyj i mas ludowych na scenie. Takiemi były wtenczas teksty operowe Metastasio, — powszechnie, jak wyżej mówiłem—podziwianego w Warszawie i Europie zachodniej. Po bytności włochów pozostało wydanie: La modesta raggiratrice. Drama per musica per nobili dilettanti in Varsavia stampata per ordine di Mich. Ogiński. 1789. W bibljotece Uniwersyteckiej Wileńskiej odnalazłem teksty polskie libret Metastasie'go, drukowane przeważnie w Słonimie, Supraślu, Berdyczowie i Wilnie. Ponieważ wtenczas był zwyczaj drukowania libret granych oper, — przeto należy przyjść do wniosku, że w repertuarze słonimskim, oprócz oper Ogińskiego, przeważały opery — libreta Metastasio, z muz. Hassego lub inn. kompozytorów. Oto spis oper Metastasio: „Śmierć Abla" (1783), „Joasz, król Judzki" (Dr. Supraśl 1782), „Józef Poznany" (1781 Supr.), „Izaak — Figurą Odkupiciela" (Supraśl, 1788), „Król - Pasterz" — (dwa druki: w Berdyczowie 1790 i w Wilnie — 1817). (Un. St. Bat. U. XI 5.2).

Jakie być mogły grane inne opery włoskie— ustalić niepodobna. Należy przypuszczać, że repertuar był obfity, jeżeli bywały codzienne przedstawienia.

Co do oper, granych po polsku — mamy pewność tylko co do nast., a mianowicie:

a) „Filozof Zmieniony", opera w muzyce, reprezentowana na zamkowym teatrum Słonimskim, podczas karnawału. S. L. Vilno. 1771". (U. S. B. II. 5.49).

b) „Kondycje Stanów", opera w 2 akt. na teatrze Słonimskim reprezentowana. 1789. Nakł. Dufour. — Warsz. i Słonim.

c) „Mocy Świata", op. grana na teatrum Słonimskim.

Treść tych oper wskazuje na to, że autor musiał być polakiem; najprawdopodobniej muzykę i libretta te pisał sam Ogiński. Szczególniej zdaje się być pewnem jego autorstwo op. „Filozof Zmieniony" — wczytując się w wierszowaną czyjąś przedmowę o rozpaczliwych rymach i rytmice. — Cytujemy ją w całości:

> Ku powszechnemu pożytkowi, który
> Swych darów użyć sztuki, y natury
> Umie, rozumem ten jest obdarzony,
> Kazdy co czyta „Filozof Zmieniony".
> *Operę,* rzecze: że AUTOR naukę
> Cnych obyczajów, przez muzyczną Sztukę
> Osłodził; a tę, co słuch tylko bawi,
> Niech będzie odtąd *pożyteczną,* prawi.
> Rozrywki, oby swą zaletę miały,
> Sprawił AUTORA rozum doskonały.
> Maksym fundamentalnych zbiór w sobie zawiera
> Prawidła obyczaju dobrego otwiera,
> Gani występki, cnotę gruntowną zaleca
> Obrzydza zły obyczaj, chęć dobrego wznieca
> *Opera polska.* Praca to jest pewnie Tego
> Męża, który ojczyźnie poświęcił całego
> Siebie, bo oprócz wielkich dzieł, lustru przydaje
> Jej, gdy cnotę *uwięcza,* a występek *łaje.*

Opera nosi wyraźnie dydaktyczny charakter i tendencję „moralną". Nazwiska osób, stosownie do ducha czasu owego już wskazują na ramy, w których autor maluje charaktery: Wesołowska (prababka), Finetka — służąca, Prawdzicki — przyjaciel, Galancki — konkurent, Wiercielski — jego sługa, Przychodnicki, Odartus, Gołociap i t. p. Nie można odmówić libretto dowcipu, żywości djalogu. Proza, przeplatana na wzór libret Metastasio - arjami, nosi na sobie piętno stylu epoki jezuickiej, ale nie tak jaskrawe, jak u większości pisarzy — makaronistów. Dydaktyzm, karcący pychę, chełpliwość, lekkomyślność, — karciarstwo, — ma pewien rytm żywości, posiada humor swojski i słuchaczy ówczesnych nudzić nie mógł. Typy naogół są podpatrzone dobrze. Całość zaś tej „opery comica" okrasza humor jowjalny, miła niefrasobliwość. Muzyki do tej opery odnaleźć nie mogliśmy.

Ciekawą też jest treść libretta op. „Mocy świata". Występują tu personifikacje „Natury" (sopr.) Piękna (sopr.) Miłości (sopr.) Czasu (bas) i Rozumu (ten.). Pomysł — jak na owe czasy śmiały i oryginalny. Autor, streszczając operę, w „Argumencie" — w Akcie 1-m, oprowadza po

scenie „elementy” wszechświata — Czas, Piękno, i t. d., które poruszają problemy stosunku człowieka do Natury, Miłości, Czasu, Rozumu. Natura, chodząc po lasach, cieszy się ze wzrostu i rozpowszechnienia darów swoich i pochwala Czas, że „jej dary respektuje”. Ten prowadzi ją do ogrodu, który Sztuka wynalazła, wskazując wierne natury naśladowanie. W szpalerze Róż zastają Piękno, które skarży się, że „*rzemielśnik* Rozum nietylko ją z otwartych pól wyprowadził, y w tym ogrodzie zamknął, ale nawet poszanowanie nad sercami Wychowanki jego — Miłości podzielił, formując zimną istotę Przyjaźni”. Gdy to Piękność mówi, nadchodzi Czas, który budzi Rozum z uśpienia. Piękność wzywa Naturę na sąd, wyzywając też do pomocy Miłość — a Rozum — Przyjaźń. Dalej następuje spór, „dyskurs” (w A. II — III) Rozumu z Pięknością. Rozum wyrzuca *płochość* Miłości, której musi przybywać z pomocą Przyjaźń. Czas jednak, jako „Świadek najstarszy cudów Miłości” — oświadcza nielitościwie, że „wszystkie źle się skończyły” bez przyjaźni. Piękność znów kategorycznie oświadcza, w myśl starej maksymy teologicznej, że „Przyjaźń nad sercami jednej tylko płci panuje”... i chce, aby odtąd „płcie *różne zaczynały* między sobą węzły przez Miłość, a kończyły przez Przyjaźń”. Czas kończy spór sentencją o przychylności dla przyjaźni:

Jej to ustawa, że po śmierci czczone
Bywają w urnach popioły złożone,
Egipskie mumje, marmury wyryte,
Cieniami cedrów grobowce okryte
Statuje, kolumny, slupy, obeliski...

Sądząc z tych dwuch oper — należy przypuszczać, że kompozytor liczył na wysoce kulturalnego słuchacza.

Opera comica „Kondycye stanów” — przypomina charakterem „Filozofa zmienionego” i jest niewątpliwie dziełem jednego autora.

W Berdyczowskiem wydaniu „Króla Pasterza” (1790) Metastasio godzien uwagi wstęp: Do Czytającego.

„Operę: „Wyspa bezludna” na pol. jęz. przetłumaczoną przez tegoż autora ganili, że w niej czasem ucinki wierszów, czasem całkowite wiersze umieszczone. Więc opera „Król - Pasterz” teraz cała wierszem podchlebia sobie gust sprawić(?!), osobliwie w tych, którym *tkwi w myśli ton,* jakowym *niby podśpiewując* wiersze scen, a Arye całe *śpiewając*, swe opery odprawiać zwykli włosi”.

Z tego mglistego wyjaśnienia widać jednak, że tłumacz miał na myśli sposób pisania librett przez Matastasio, który komponował je, śpiewając — i potem dawał muzykom owe melodje. Oczywiście mowa tu i o recitativach, czyli o tem „niby podspiewywaniu”. Wszystko to wskazuje na kult Metastasio na scenie Słonimskiej. To samo spostrzegamy i w filji teatru Słonimskiego — w Siedlcach. Grano tu w r. 1788 np. operetkę „Cyganie”, pióra Kniaźnina, z muzyką niewątpliwie hetmana Ogińskiego. I tu jest tekst — podobny do „Filozofa zmienionego” i „Mocy Świata” — przeważnie mówiony, przeplatany chórami i arjami. [1])

Czas pozostawił pamięć o Ogińskim — dzięki głównie jego polonezom, które częściowo przypisywano jego synowcowi Michałowi Kleofasowi — właścicielowi Zalesia, twórcy muz. do słów Wybickiego. Muzykolodzy uważają pierwsze 14 polonezów za twory hetmana. Melodje ich są czysto polskie, — smętne, pulsujące rytmem. Zniszczenie — jakie siała na Litwie dzicz Moskiewska — dotknęło i Słonima z jego teatrem, muzykaljami, bibljoteką. Wiele wody upłynie — zanim skrzętny archeolog - muzyk znajdzie i zgromadzi coś z rozproszonej spuścizny wielkiego artysty. Kochał on sztukę jako magnat ducha! Pomimo klęski pod Stwodowiczami w r. 1771 w walce z Suworowem i wygnania kilkoletniego, — opiekował się, po odzyskaniu majątku, kulturą powierzonego sobie grodu. Ukaz Katarzyny, przekreślający (1795) gubernję Słonimską, — staje się wyrokiem zagłady tych Aten hetmana — artysty. Dziś, niewiem, — czy się znajdą szczątki murów, wśród których synowie epoki Augusta żyli piękną natchnioną liryką Metastasio i poznawali arcydzieła muzyczne ówczesnych Włoch i Niemiec.

(D. c. n.)

Dr. Antoni Miller (Wilno).

---

1) Bogusławski. Dz. Dr. IV.379.IX.126.

WOLNOMULARSTWO POLSKIE A MUZYKA

MATERJAŁÓW CIĄG DALSZY

Już po ukazaniu się w druku artykułu „Wolnomularstwo polskie a muzyka" zebrałem garść danych z tej samej dziedziny, które teraz podaję.

Zacznę od ustaw wolnomularskich:

W protokóle posiedzenia Wielkiego Wschodu Narodowego Polskiego z d. 5 stycznia 1819 r. czytamy: „Gdy mianowanie Dyrektora Harmonii dotąd przez zwyczaj, a nie przez prawo odbywane było, zezwolili PP. Pełnomocni na wniosek W. Namiestnika (Ludwika Platera) ażeby odtąd rzeczone mianowanie w prawo zamienione zostało". [1]) Dyrektorem Harmonii był wówczas, jak pisałem, Karol Kurpiński.

Gdy światowy oczekiwał w izbie pokutnej na obrzęd wtajemniczenia, jeden z braci podchodził do niego i wypytywał się o jego uzdolnienie: czy może przydać się loży jako *artysta - muzyk*, malarz lub poeta [2]). Czekały światowego różne przykre próby i podróże przy nastąpić mającym obrzędzie. Rzadko kto, jak wielki Mozart, był zwolnionym wskutek sławnego imienia od tych formalności. Obrzęd wtajemniczenia miał miejsce w loży symbolicznej otwartej w stopniu ucznia. Bracia odwiedzający stopni wyższych byli wprowadzani do takiej loży „przy odgłosie harmonii muzyczney, poprzedzeni gwiazdami, przy biciu młotków" i wszedłszy zajmowali miejsca właściwe ich godnościom. [3])

W rozdziale 28 „Regulaminu dla loży zwykłej spisanego z rozkazu sprawiedliwej i doskonałej loży Tarcza Północna na wschodzie Warszawy 1784 roku" czytamy, iż po uczcie, lub podczas niej, mają być śpiewy wesołe i romansowe, ale nie swawolne. Jeżeli uczta jest adopcyjną (z udziałem wolnomularek), to w śpiewach jak i w całem zachowaniu braci należy unikać najdrobniejszej nieprzyzwoitości, czuwać ma w tej mierze mistrz Katedry i wydalić natychmiast z loży brata wykraczającego przeciwko temu.

W dziele wolnomularza de la Tierce wydanem w 1742 r. we Frankfurcie nad Menem pod tytułem „Histoire, Obligations et Statuts de la très venerable Confraternité des Francs - Maçons tirés de leurs archives" w końcu podany jest, jako dodatek, zbiorek pieśni wolnomularskich z nutami. Pieśni te śpiewano też w lożach polskich, gdyż wspomniane dzieło było naówczas ustawą, według której rządziły się i loże polskie. Kwestja drukowania śpiewów rozstrzygnięta była przychylnie większością 18 głosów przeciwko ośmiu na posiedzeniu Wielkiego Wschodu z d. 21 listopada 1818 r. z tem zastrzeżeniem, iż drukowane być mogą tylko śpiewy nie odsłaniające tajemnic wolnomularstwa. Odnalazłem dwa śpiewy wolnomularskie, a mianowicie: „Śpiew z okoliczności wyboru W :. Mistrza W :. Wschodu Narodowego Exekwowany przez B.B :. Amatorów i B.B :. Artystów różnych Loż pracujących pod Wsch.:. Warszawy dnia 30 miesiąca XI R :. P :. Ś :. 5810. Słowa B :. F :. W :. Muzyka B :. J :. E :." (Chór: „Czciciele prawdy i cnoty".) [4])

Mowa w tym śpiewie o wielkim Mistrzu Ludwika Gutakowskiego, prezesie rady Księstwa Warszawskiego. Słowa Franciszka Wężyka, muzyka Józefa Elsnera.

Drugi śpiew:

„Ode bey der Ersten St. Johannis - Feyer der Loge zum bekränzten Kubus im Or :. zu Gnesen zur Feyer der Wiedereröffnung nach ihrer drey — und einhalbjährigen Schliessung gesungen am Tage dieses Festes, den 20 July 1815, von dem Br :. D. F. Freter, Meister vom Stuhl der St. Joh. Loge zum bekränzten Kubus". („Zum ersten Mahl sehen wir den Tempel wieder".) [5])

W dziele „Frank - Masonia mężczyzn i kobiet" [6]) w słowniku wyrazów wolnomularskich używanych w loży stołowej znajdujemy wyraz „ry-

---

[1]) Księga Budownicza Wielkiego Wschodu Polskiego od 21 listopada 1818 r. do 17 marca 1821 r. W Panstwowem Archiwum akt dawnych w Warzawie.

[2]) Frank Masonia mężczyzn i kobiet. Z dzieła „Céremonies et Coutumes réligieuses". Paryż 1809.

[3]) Protokóły posiedzeń loży Świątynia Izis na wschodzie Warszawy otwartej w stopniu ucznia. Panstwowe Archiwum akt dawnych w Warszawie.

[4]) Muzeum Narodowe w Warszawie.

[5]) Zbiory p. Kazimierza Stefańskiego.

[6]) p. odn. 2.

sunek" jako oznaczający pienie, nuty muzyczne i „rysunek wykładać" co znaczy śpiewać, grać.

Przechodzę teraz do „Towarzystwa przyjaciół muzyki kościelnej i narodowej".

W początku 19-go stulecia cały warszawski świat muzyczny skupiał się przy „Resursie Muzycznej" założonej przez Wilhelma Hoffmanna w pałacu Ks. Ogińskich, gdzie obecnie znajduje się hotel Europejski. 3 sierpnia 1806 r. „Resursa Muzyczna" przeniosła się do nowonabytego pałacu Mniszków (obecna resursa Kupiecka), z wielkiem powodzeniem rozwijała swoją działalność aż do czasu zajęcia Warszawy przez Francuzów i zamkniętą została po utworzeniu Księstwa Warszawskiego.

W Warszawie dał się wówczas odczuć wielki brak stowarzyszenia muzycznego i czynny członek byłej „Resursy" Józef Elsner począł pracować około stworzenia nowej placówki muzycznej. Myśl ta wyszła z kół wolnomularskich warszawskich i okólnik Wielkiego Wschodu Narodowego Polskiego z d. 8 listopada 1814 r., przytoczony poprzednio w całości, wzywający loże do zbierania składek na utworzenie przy jednym z kościołów warszawskich Towarzystwa Muzycznego, wydał pożądane owoce. Dzięki zebranym funduszom i energji Elsnera powstało „Towarzystwo muzyki kościelnej", a właściwie „Towarzystwo przyjaciół muzyki kościelnej i narodowej". Pozwolenie od rządu uzyskane było 16 listopada 1814 r., a więc w osiem dni po wydaniu wspomnianego okólnika. W ustawie „Towarzystwa", która ukazała się dopiero w 1815 r., jako cel wskazane jest „aby muzykę w kraju naszym zbliżyć do ważnego przeznaczenia". Działalność swą „Towarzystwo" rozpoczęło w 1815 r. zajmując się muzyką religijną w kościele warszawskim Pijarów.

„Wolnomularstwo i... muzyka kościelna"! pisze Władysław Jankowski [7]) — „Na pozór dwie takie sprzeczności, a jednak są pola, na których się one schodzą. Terenem była wysoka kultura, jeśli nie ogółu masońskiego, to poszczególnych jednostek, a zwłaszcza wielkiego mistrza". (Stanisława Kostki Potockiego).

Według art. 3 Ustawy „Towarzystwo" miało dołożyć starań do rozszerzenia zakresu swych czynności i rozciągnięcia ich na inne rodzaje muzyki, nie zostało to jednak urzeczywistnionem, zapewne wskutek braku funduszów. Poeta - wolnomularz Kazimierz Brodziński zostawszy członkiem tego Towarzystwa przełożył dla niego na język polski „teoretyczną część" dzieła Forkla o muzyce. W autobiografji swej wzmiankuje poeta, iż Towarzystwo nie drukowało tego przekładu z powodu braku środków. Arabażyn przypuszcza, iż przekład ten dokonanym został przez poetę w latach 1818 — 1819. [8])

Wiekopomną działalność Elsnera uwieńcza stworzenie przez niego w r. 1821 Konserwatorjum Krajowego. [9])

W 1817 r. znaczna część członków „Towarzystwa przyjaciół muzyki kościelnej i narodowej" utworzyła nowe „Towarzystwo amatorskie muzyczne" w resursie przy ul. Miodowej. Dawne „Towarzystwo" wskutek braku funduszów wegetowało tylko. W 1819 r. już nie istniało.

„Towarzystwo amatorskie muzyczne" miało siedmiu dyrektorów, z których czterech było wolnomularzami: Józef Jawurek, Aloizy Stolpe, Wacław Würfel i Jan Peszke.

W obrazie loży Świątynia Minerwy na wschodzie Warszawy z r. 1819 — 1820 zapisany jest jako członek honorowy tej loży Józef *Jaworek*, kawaler szkocki (stopień piąty), dyrektor muzyki loży Świątynia Stałości (Halle der Beständigkeit) na wschodzie Warszawy, w znaczeniu światowem nauczyciel muzyki. [10]) W spisie alfabetycznym muzyków-wolnomularzy, podanym w Nr. 7 „Wiad. Muz." i os. odb., umieściłem pod num. 17 *Jawczeka* Józefa Kawalera szkockiego w r. 1821 członka honorowego loży Świątynia Minerwy. [11]). Z tego powodu profesor Adolf Chybiński w korespondencji prywatnej wyraził przypuszczenie, czy nie zaszła omyłka i czy zamiast Jawczek nie powinno być Jawurek. Sprawdziwszy wszystkie dane przychodzę obecnie do przekonania, iż jak w obrazie loży Świątynia Minerwy z r. 1819 — 20, gdzie znajduje się Józef Jaworek, tak i w obrazie tej samej loży z r. 1821, gdzie znajduje się Józef Jawczek są omyłki w nazwisku i wiadomości dotyczą jednej osoby, a mianowicie: Józefa *Jawurka* ur. w r. 1756 profesora konserwatorjum

[7]) W loży masońskiej. Lwow. Złoczów.

[8]) K. Arabażyn. Kazimir Brodzinskij i jego literaturnaja diejatielność. Kijów 1891.

[9]) Aleksander Poliński. Dzieje muzyki polskiej w zarysie.

[10]) Muzeum Narodowe w Warszawie.

[11]) Obraz loży Świątynia Minerwy na rok 5821.

warszawskiego i nauczyciela Szopena. Omyłki w nazwiskach spotykają się dość często w drukowanych obrazach lóż, co tłomaczy się tem, iż obrazy te drukowano w drukarniach tajnych i często w językach francuskim lub niemieckim, co powodowało więcej omyłek.

O artyście - muzyku Aloizym Stolpe mamy wiadomości, iż przy balotowaniu na posiedzeniu 38 wielkiej loży kapitularnej Departamentu Warszawskiego pod oddzielnem nazwiskiem Braci Zjednoczonych pod Gwiazdą Wschodnią w stopniu czwartym w d. 3 sierpnia r. 1815 otrzymał stopień czwarty kawalera wybranego. [12])

O Würflu i Peszke dałem wiadomości w spisie alfabetycznym za numerami 31 i 46.

(D. c. n.)

Stanisław Małachowski - Łempicki.

[12]) Księga protokółów wzmiankowanej loży w stopniu czwartym. Państwowe Archiwum akt dawnych w Warszawie.

W SPRAWIE ORGANIZACJI MUZYCZNEGO REGJONALIZMU

W kilku pracach wskazałem już na niedomagania, które wykazuje etnografja muzyczna od czasów Kolberga. Niedomagania te dadzą się krótko w ten sposób określić:

1) błędnem jest mniemanie, iż Kolberg zebrał wszystkie melodje ludowe na ziemiach polskich będące w obiegu; nawet te ziemie, których zasób melodyj wyzyskał Kolberg obficie, nie są i nie mogą w jego zbiorze być reprezentowane wyczerpująco;

2) istnieją ponadto wielkie obszary ziem polskich, które co do melodyj ludowych dotychczas nie zostały najzupełniej zbadane i nie są ani jedną melodją w żadnej pracy, choćby najmniejszej, reprezentowane: tu należą przedewszystkiem powiaty południowej i południowo- zachodniej Małopolski oraz — częściowo — obszary północne i północno - wschodnie;

3) ilość prac, przedstawiających się bądź jako zbiór materjałów (melodyj), bądź jako opracowania (studja naukowe z zakresu etnografji muzycznej) w języku polskim od czasów Kolberga wydanych, reprezentuje się ilościowo i jakościowo tak niedostatecznie, iż tylko z największym trudem możnaby mówić o istnieniu etnograficzno-muzycznej literatury polskiej; szereg prac, natomiast, podających melodje ludowe, posługuje się tak potwornym dyletantyzmem pisowni nutowej, iż nawet dobre chęci autorów muszą iść na marne, ponieważ z takich sposobów zanotowania melodyj nie nabieramy żadnego wyobrażenia o ich autentycznym wyglądzie, wydawnictwa takie zatem są ze stanowiska etnografji muzycznej nieużyteczne;

4) niektóre muzea etnograficzne, jak w pierwszym rzędzie krakowskie i zakopiańskie, okazują istotne zainteresowanie dla muzyki ludowej i nawet posiadają zbiory melodyj z pobliskich lub dalszych stron zebrane a przedstawiające mniejszą lub większą, w każdym razie niewątpliwą wartość; o innych muzeach nie możemy żadnych wniosków stawiać, jednakże zainteresowanie ich dla ludowej sztuki muzycznej jest wątpliwe;

5) praca nad zbieraniem melodyj ludowych w Polsce nie posiada żadnej organizacji, wskutek czego można o niej powiedzieć, że nie istnieje, a to w przeciwieństwie do innych, pobliskich krajów, jak: Węgry, Rosja, Rumunja, Czechosłowacja, Finlandja i t. d., gdzie co roku ukazują się nowe zbiory melodyj i nowe ich ujęcia naukowe;

6) obok braku dowodów zainteresowania dla melodyj ludowych istnieje brak zainteresowania dla muzycznych instrumentów ludu polskiego, znowu w przeciwieństwie do innych krajów, oraz do ogólnych potrzeb nauki, zarówno polskiej jak obcej; ta zaś ostatnia wskazała w ostatnich czasach na brak opracowań historyczno - etnograficznych w zakresie polskich instrumentów ludowych; opracowanie tego działu jest uniemożliwione brakiem odpowiednich zbiorów w polskich muzeach etnograficznych, w czem wyjątek stanowią znowu muzea w Krakowie i Zakopanem;

7) wobec wskazanych powyżej zasadniczych i wielką szkodę narodową przynoszących braków koniecznością jest organizacja bezzwłoczna, przedewszystkiem jednak zwrócenie muzeom prowincjonalnym uwagi na konieczność rozpoczęcia pracy zbierawczej, która nie może być jednostronną i zajmować się tylko tekstami, ale musi z natury rzeczy objąć i melodje jako stanowiące razem z tekstami pojęcie pieśni ludowej, nadto zaś w jak najszerszej mierze uwzględnić instrumenty muzyczne o charakterze etnograficznym;

8) należy zarzucić myśl centralizacji zbiorów, ponieważ byłby to jeden z czynników utrudniających całą akcję, nie znoszącą zwłoki;

9) w pracy o takim charakterze należy zespolić siły różnej kategorji: muzyków wszelkiego rodzaju, pozostających w ustawicznym kontakcie z ludem, zwłaszcza mieszkającym we wsiach oddalonych od miast, następnie nauczycielstwo i duchowieństwo (gdyż i melodje religijne miewają charakter ludowy), muzycznie przygotowanych amatorów muzyki, zdolnych do zanotowania dokładnego melodyj i t. d.

10) należy wreszcie wyzbyć się płytkich przekonań, że muzyka ludowa jest wartością mniejszą w porównaniu do objektów materjalnych i uprzytomnić sobie fakt, że brak pracy na polu etnografji potęguje z roku na rok katastrofalne szkody narodowe, jakie już wynikły z zastoju panującego na polu zbierania materjałów ludowej pieśni polskiej od czasów Kolberga.

Powyższe uwagi pragnąłbym uznać za substrat do dyskusji pozytywnej, dalekiej od akademickiego roztrząsania spraw, co do których nikt, świadom faktycznego stanu rzeczy, nie może mieć żadnych złudzeń.

Prof. Dr. Adolf Chybiński (Lwów).

PATRZMY W ŚWIT!

PRZEMÓWIENIE INAUGURACYJNE NA I-YM KONCERCIE SEKCJI WSPÓŁCZESNYCH KOMPOZYTORÓW POLSKICH

Dusza zbiorowa narodu polskiego w swej istocie, a szczególnie w swym wyrazie artystycznym, zastanawia kilkoma znamiennemi uczuciami. Są to: nostalgiczne wprost przywiązanie do ziemi ojczystej, kult wielkiej, królewsko - heroicznej przeszłości, skłonność do romantyzmu i ideologji, która wybujała kwiatem egzaltowanym w okresie mesjanizmu, i poetyckie ujmowanie miłości. Są, niewątpliwie, i inne jeszcze pierwiastki składowe, duszy bowiem nie można analizować anatomicznie — ale tamte górują i nadają ton. Nastroiły one i natchnęły całą wielką poezję polską i całą dziedzinę sztuk plastycznych, a zwłaszcza nasze wspaniale rozwinięte i rozrosłe malarstwo.

Ale czy poezja i malarstwo są w stanie dać pełny, całkowity wyraz owym stanom ducha, tak wnętrznym, tak głębokim i nieuchwytnym? Czy rdzeń owej psychy, z tylu niewymiernych, subtelnych, niemal mistycznych i metafizycznych tworzyw złożony, podda się literackim lub plastycznym środkom wyrazu, zawsze mniej lub wiecej, zewnętrznym?

Bezwarunkowo — nie. Po za wszystkiem, co nasza poezja i plastyka oddać i wypowiedziec może, zostanie pewne dno niewyrażalne, nieznane, co musi być sferą najgłębszej ze sztuk — muzyki. Poeci i malarze czują to snadź, gdy chcą ją zastąpić albo poddać w natrąceniach, gdy zaczynają w obrazach hołdować idei rytmu lub w wierszu orkiestracji słów — jak Juljusz Słowacki i wszyscy jego uczniowie, ale owo zawadzanie o muzykę nie wystarczy i nie wyręczy jej. Ona sama musi stanąć do apelu, w swym uroku i mocy urzekającej i wzruszającej, ażeby dziedzinie niewyrażalnego sprostać i głos nadzmysłowy podchwycić.

To też muzyka w Polsce, przez nieprzebraną skarbnicę tęsknej a dowcipnej pieśni ludowej i przez fenomenalne a przecież tak proste i naturalne zjawisko Szopena, oddawna zaczęła misję tę spełniać. Ona zrozumiała, że właściwie, teoretycznie rzecz biorąc, Polska wobec bogactwa swych niematerjalnych treści, powinna by być najmuzykalniejszym z narodów (czemu, co prawda, przeciwstawia się, jak dotąd, rzeczywistość tylko melomańska a i to o granicach bardzo szczupłych). I przeto muzyka ma u nas, a bezwzględnie mieć powinna wielką przyszłość. Horyzonty jej są dale-

kie i pełne przedświtów i zórz, tak jak rozległe są i nie objęte owe nastroje i czucia, które się zrosły z ziemią, przyrodą i historją Polski.

Wielkie bogactwo polskich talentów muzycznych, twórczych i odtwórczych, które się już pomieścić nie mogą w ojczyźnie, i stają się żórawcami, obiegającymi świat — są dowodem, że przecież ta utajona dynamika muzyczna wciąż działa i jest czynna, że owe specyficzne zdolności odgrywania roli konfesjonału wobec tajemnic sentymentu plemiennego, spotykają się ze zrozumieniem u obcych. One są tylko niezorganizowane jako szkoła, jako zbiorowa reprezentacja, jako styl, — bo pozbawione opieki i poparcia.

Tak zwana „zagranica" doskonale raz po raz odczuwa i chwyta te polskie myśli muzyczne, harmonie i tematy. Zdumiewa się niemi i często zachwyca. Ma ona nawet tę zasługę, że najczęściej pierwsza daje ostrogi rycerskie polskim błędnym rycerzom muzyki i nas uczy i uświadamia, co do ich wartości. W ogólności — ciekawe są i charakterystyczne te niespodziane, samorzutne zainteresowania się sztuką polską, te sympatyczne, choć trochę głupawe, wielkie zdziwione oczy, że w Polsce jest tyle natchnienia i siły twórczej; ta zabawna niepamięć, że naród nawet i przedtem, w półtorawieczu swego uciemiężenia, dawał światu rzeczy najwyższej inspiracji, jeno świat ten nie zawsze ją widział, bo za nami nie stała brzęcząca złotem protekcja państw — ciemiężycieli.

Więc weszliśmy teraz w epokę „rewelacji" i „objawień". Powab nieuchwytny, pełen swojskiego czaru i nieodstępnej poezji, staje się coraz częściej nowym — wielkim problematem dla obcych, no i dla nas samych...

Wymownie zaznaczyło się to na ostatniej międzynarodowej wystawie sztuki dekoracyjnej w Paryżu.

Goście z Polski, głównie zaś publiczka z Warszawy, oglądając pawilony polskie, nadziwić się nie mogli ich „bladości". Lecz jakże to zdziwienie wzrosło, gdy dział polski został nagrodzony ogromną ilością medali i szczególnie wyróżniony. Był to tryumf głośny na świat cały, równy laurom, przyznawanym przez fundację Nobla — a tem mniej zrozumiały, że olbrzymia była ława sędziów konkursowych i że do niej należeli artyści i rzeczoznawcy, nie tylko z narodów sympatyzujących z Polską. Bowiem przywódca ich, Paryż, nie „Paris - plaisir", nie jarmark zabaw dla etranżerów, lecz ten, co tworzy wielką sztukę i naukę i sieje światło wysokiej kultury i finezji na okoł — odczuł odrazu ową spartańską skromność wystawy polskiej. To co zrobili Warchałowski, Czajkowski, Stryjeńska, Mehoffer, Kuna, Kotarbiński i inni — było dziełem świeżem, głęboko swojskiem, odkrywczo niespodziewanem i tchnęło dawną polską ideologją,, na którą składa się pietyzm i rozumienie piękna swej rasy i swojej gleby; mówiło o pracy skupionej i poświęcenia pełnej, o wysokiej mierze wymagań; o nie - kramarstwie i nie - burżujstwie, o drzemiących w narodzie niespożytych siłach i świeżości, o bogactwie nowych form i kształtów. Wreszcie mówiło i w eksponatach prac szkolnych, w rzeźbach i kilimach — o wysubtelnieniu i wyrafinowaniu środków ekspresji, które jest znamieniem zaostrzenia się władz duchowych i „zachodniości" i może nie obawiać się rywalizacji wyrafinowania uwierzytelnionych już zdawna w sztuce wyrafinowańców.

Ów pawilon polski był hasłem przełomu i odnowy, był argumentem przeciw zbyt rozrosłej hegemonji Zachodu w sztuce. Powinien nas nauczyć, że wiele się zmieniło na mapie umysłowej współpracy narodów, że granicę „Zachodu" należy znacznie przybliżyć ku nam, lub nawet przerzucić ją daleko po za Wisłę. A jeśli nie — to powinien uświadomić nam, że wiele rzeczy się dzieje na zachodzie mniej nowych i ciekawych niż u nas, i że na nowe jutro polskiej twórczości zapracowała potężna kuźnica historji i przyjście do głosu wielkich i żyznych potęg ludowych z ich nową ideologją, energją i ustrojem psychicznym.

Należy osłabić bałwochwalstwo w stosunku do Zachodu, a natomiast zwiększyć wiarę w siebie, w dobre instynkta twórcze, które czynią swoje, pomimo wszelkich niedomagań i bezładów w ustalaniu się egzystencji narodu.

Słowa te dyktuje nie chęć powrotu do zaścianka i parafji, nie przesadna rachuba na umysłową samowystarczalność. To nie wznoszenie w górę demagogicznego proporca, lecz przekonanie, że fetyszyzm w stosunku do wielu rzeczy zachodnich jest nieusprawiedliwiony i stanowi jeno automatyczny ciąg dalszy dawnego zapatrzenia się we wzory, wzeszłe u ludów szczęśliwych i wolnych. Dzisiaj patrzą one na świat i Boga zabardzo przez szkło ekonomji politycznej i finansów. Czysty geniusz twórczy — drzemie.

Nie trzeba mieszać z sobą dwóch spraw: skrzepienia struktury politycznej z pracą ludzi, stojących u ołtarza sztuki. Oni sami, swym wysiłkiem, własnym, samoistnym bytem, głoszą sobie i innym swą żywotność i czujność, swą pogoń za najwyższemi symbolami i syntezami. Ich to zasługą jest ów tak częsty choć niezawsze chętny pokłon obcych w stronę naszej sztuki.

Jeżeli sfery oficjalne i sama miazga społeczeństwa sądzą, że z odzyskaniem niepodległości kończą się wielkie zadania duszy narodu, to nie skończyły się one bynajmniej dla społeczności polskich artystów. Ci, zarówno plastycy jak i muzycy, samopomocą, możnaby rzec, gołemi rękoma stworzyli i umontowali swój byt nawewnątrz i nazewnątrz, i zorganizowali życie i przytomność a obecność sztuki polskiej.

Lecz tak bez pomocy, poparcia i zrozumienia u swoich nie można trwać długo, jeśli się nie ma spaść ze zdobytych już szczebli drabiny.

Musi ogół polski poczuć się zdolnym i chętnym do jakiegoś orędownictwa — zaś sami twórcy muzyki polskiej do zrozumienia w niej przypływu i przyboru: ducha narodowego i niespożytej, a tylko niepotrzebnie nieśmiałej i maskującej się wartości.

Takie prawdopodobnie myśli przewodnie przyświecały Sekcji kompozytorów polskich, gdy się dziś wychylała na świat...

Cezary Jellenta.

Z NIWY WYDAWNICZEJ I KONCERTÓW

KONCERT KOMPOZYTORSKI KAMERALNY L. M. ROGOWSKIEGO.



Rys. Bohdan Nowakowski

Na program złożyły się prace, napisane i wydane we Francji, w czasie wojny, grywane dotychczas na Zachodzie, („Six preludes", „Bibelots Chinois", „Baśń", „Propos seriux te plaisants", „Trzy poematy" do słów chińskiego poety); jak również prace, napisane w Kraju, które zdobyły sobie uznanie wśród publiczności.

„WYBÓR KOLĘD POLSKICH". WŁADYSŁAW BURKATH. (Op. 12.).

Dwa zeszyty po dwanaście kolęd w opracowaniu na fortepian, stanowią piękny dorobek nowy w naszej literaturze muzycznej, nie obfitującej w stylizacje muzyki ludowej polskiej.

Po za świetną „Fantazją" na tematy kolęd Lucjana Kamieńskiego, nie posiadamy opracowań ciekawych kolęd. (Oczywiście nie mówię tu o układach dla śpiewu, gdyż tych posiadamy wielką ilość, z przepysznemi pracami St. Niewiadomskiego na czele).

Kolędy Wł. Burkatha są ujęte znakomicie fortepianowo, posiadają wdzięk i pomysłowość i mogą być ozdobą każdego programu pianistowskiego, jak i zajmującym zeszytem ćwiczeń dla ucznia, pragnącego wyrobić sobie dokładność wydobywania polifonji.

Jedyne, może nieco zbyt mało przemyślane, są: „Jezusa narodzonego", oraz „Z narodzenia Pana", ale i te są wypracowane poprawnie.

L. M. R.

ŚPIEWNIK LUDOWY. Związek Teatrów i Chórów Ludowych we Lwowie, przystąpił do wydawania Bibljoteki muzycznej, której pierwszy zeszyt ukazał się właśnie w druku p. t. *„Śpiewnik chórów ludowych. Pieśni religijne, patrjotyczne i żołnierskie dla chórów początkujących; opracował Feliks Rybicki".* Śpiewnik zawiera 32 utwory w łatwym układzie jedno i kilkugłosowym, przystosowanym do warunków i potrzeb naszej wsi. Niewątpliwie śpiewnik znajdzie gorące przyjęcie i poparcie pracowników i towarzystw oświatowych, w pierwszym rzędzie nauczycielstwa szkół powszechnych.

Śpiewnik ukazał się nakładem Wydawnictwa książek szkolnych Kuratorjum O. S. Lwowskiego, w cenie 1,50 zł. za egzemplarz. Do nabycia w biurze Związku Teatrów i Chórów Ludowych we Lwowie, ul. Mickiewicza 26, oraz we wszystkich księgarniach.

Z KLASY ORGANOWEJ.

Założona przy Towarzystwie Muzycznem w r. 1895 Sekcja śpiewu kościelnego, dzięki wysoce kulturalnemu kierownictwu pierwszego jej profesora, p. Henryka Makowskiego, oraz współpracy zasłużonych pracowników na niwie muzyki kościelnej pp.: Furmanika, Łysakowskiego i Pileckiego, wydała spory zastęp organistów uświadomionych, z korzyścią pracujących na placówkach parafjalnych.

W historji odrodzenia śpiewu gregorjańskiego w Polsce, klasa organowa Towarzystwa Muzycznego odegrała wielce zaszczytną rolę; jej to uczniowie, począwszy od kwietnia 1921 r., zapoznawali Warszawę z najprawdziwszym stylem muzyki kościelnej, t. j. ze śpiewem gregorjańskim. Ten ruch w kierunku odrodzenia tradycyjnego śpiewu kościelnego z klasy organowej przeniósł się do różnych instytucji i szkół warszawskich i wkrótce oddziałał na prowincję.

Obecnie ruch ten już jest potężny, albowiem nie-tylko poszczególne placówki, parafje, zakony, seminarja, ale całe djecezje zostały porwane jego potokiem. Klasa organowa stoi na stanowisku encykliki papieża Piusa X „Motu proprio" i program tam zawarty stara się realizować. Od kandydata wymaga się przynajmniej świadectwa ukończenia Szkoły powszechnej lub trzech klas gimnazjum, świadectwo ks. proboszcza i lekarza, przytem dobry słuch, głos i wzrok, oraz wiek nie niżej lat 16.

Kierownikiem klasy jest ks. Henryk Nowacki.

O PODNIESIENIE KULTURY MUZYCZNEJ W POLSCE

Pod tem hasłem zgromadzili się w Krakowie nauczyciele śpiewu i muzyki krakowskich szkół powszechnych średnich i seminarjów, pod przewodnictwem prezesa Związku K. Garbusińskiego. Sekretarz, G. Leńczyk, skreślił dzieje walki polskiej pieśni ludowej z obcą nawałą, wykazał, jak *pieśń polska wywalczyła wśród zalewu łaciny miejsce dla języka polskiego i dała podstawę do rozwoju literatury narodowej*, jak potem przez długie wieki kryła się ta pieśń w chatach wiejskich i stwierdził, że *odrodzenie kultury muzycznej może nastąpić tylko przez szkołę*. Skarbnik, Feliks Dziuban, wykazał szczegółowo niedomagania, ujawniające się w nauce śpiewu i zgłosił do uchwalenia wnioski Zarządu Gł. Związku.

Z ZWIĄZKU NAUCZYCIELI MUZYKI I ŚPIEWU.

Zarząd główny Związku Nauczycieli muzyki i śpiewu w Krakowie wydał odezwę do wszystkich Pań Nauczycielek i Nauczycieli muzyki w Grudziądzu, zapraszając ich do utworzenia filji Związku w Grudziądzu. Członkiem Związku mogą być obywatele Rzeczypospolitej Polskiej narodowości polskiej, chrześcijanie, nauczyciele muzyki i śpiewu państwowych i prywatnych szkół średnich, państwowych i prywatnych szkół powszechnych, państwowych i prywatnych szkół muzycznych, tudzież prywatne nauczycielstwo muzyki i śpiewu.

Celem związku jest zjednoczenie nauczycielstwa śpiewu i muzyki w szkołach państwowych i prywatnych, obrona zawodowych i służbowych praw członka, podniesienie kultury muzycznej tak w szkolnictwie jak i w społeczeństwie. Związek zakłada i subwencjonuje szkoły muzyczne, posiada wydawnictwo własne.

SZOPEN W TORUNIU.

Bardzo ciekawe szczegóły o pobycie Szopena w r. 1825 w Toruniu, podaje w numerze świątecznym „Słowo Pomorskie" w artykule Ruchniewicza. Dowiadujemy się, jakie głębokie wrażenie wywarł na młodym „Szopenku" stary gród nadwiślański. Dał on temu wyraz w liście do przyjaciela Matuszyńskiego. „Cóżeś widział w Puławach? Cóż? Widziałeś część tylko małą tego, na co moje oczy w całości spoglądały. Wszakżeś widział w Sybilii cegiełkę wyjętą z domu Kopernika z miejsca jego urodzenia? A ja widziałem cały ten dom, całe to miejsce, lubo teraz nieco sprofanowane". Szopen zwiedził dokładnie wszystkie zabytki Torunia i kościoły, „Krzywą Wieżę", ratusz gotycki, którego architekturą był zachwycony. Posmakował także słynnych pierników: „z których jeden posłałem do Warszawy", pisze na innem miejscu do Jasia. Jak długo Szopen gościł w Toruniu, nie udało się stwierdzić, gdyż ówczesne pisma milczą o jego pobycie. P. Ruchniewicz przypomina natomiast kilka motywów, które Szopena mogły skłonić do poznania Torunia. Tam bowiem urodził się Samuel Linde, nauczyciel jego i częsty gość w domu Szopenów. Torunianką także była hrabina Ludwika Skarbkowa, która zajęła się Mikołajem Szopenem i zabrała go do Żelazowej Woli w charakterze guwernera.

KONCERTY E. MŁYNARSKIEGO W ANGLJI

Dyr. Emil Młynarski spędził dwa tygodnie w Anglji zaproszony na zadyrygowanie szeregiem koncertów symfonicznych w Glasgowie i Edinburgu. W programy koncertów tych włączone były między innemi utwory polskich kompozytorów: Moniuszki, Karłowicza, Szymanowskiego i Młynarskiego, w wykonaniu których wzięli udział: pp. Irena Dubiska (skrzypce) i Łabuński (fort.).

Z teki karykatur prof. E. Kochańskiego

Zbigniew Drzewiecki



KONKURS NA UTWÓR KAMERALNY W FILADELFJI.

Najstarsze muzyczne towarzystwo Filadelfji „Musical Fund Society" ogłasza konkurs na trzy najlepsze utwory kameralne. Nagrody wyznaczono w sumie 5, 3, i 2 tys. dolarów. Chodzi o utwory na trzy do sześciu instrumentów. Wyklucza się udział głosów wokalnych. Jeden kompozytor może się ubiegać o wszystkie nagrody większą ilością utworów. Termin ostateczny nadesłania utworów wysunięto do dnia 31 grudnia 1927 r.

MIĘDZYNARODOWY FESTIVAL MUZYCZNY W ZURYCHU.

Sekcja szwajcarska Międzynarodowego Towarzystwa dla Muzyki Współczesnej rozesłała zaproszenia do kompozytorów wszelkich narodowości o nadsyłanie utworów do jury, która ustali program przyszłego festivalu mającego się odbyć w czerwcu 1926 r. Uwzględnia się tylko utwory kierunku nowoczesnego, skomponowane w ciągu ostatnich pięciu lat.

DZIAŁ ORGANIZACYJNO-ZAWODOWY

KOMUNIKAT (Nr. 143).

Zarząd Warszawskiego Związku Muzyków zwraca się do Sz. Członków z następującem oświadczeniem:

W dniu 9-go Listopada 1925 r. na nadzwyczajnem Zebraniu Muzyków Warszawskich uchwalono (p. str. 241, Nr. 8 „Wiadomości Muzycznych") wniosek o powołaniu Komisji Statutowej, której zadaniem byłoby opracowanie niektórych paragrafów w statucie Centrali, na zasadzie których Warszawski Związek Muzyków mógłby przystąpić do Związku Centrali.

Komisja Statutowa pod przewodnictwem p. Andrzeja Bromke, po opracowaniu wytycznych danych, które nadawały tej sprawie możność porozumienia się, postanowiła zwołać w tej sprawie wspólne posiedzenie Zarządu Warszawskiego Związku Muzyków z Prezydjum Centrali. Posiedzenie to odbyło się w dniu 18 stycznia 1926 r. w Małej sali Filharmonji Warszawskiej.

W dyskusji ogólnej dało się ustalić, że Prezydjum Centrali skłonne jest propagować przedstawione przez Statutową Komisję postulaty, na mającym się odbyć Zjeździe delegatów Związku Centralnego. Jednak w przeciągu kilku dni po powyższem posiedzeniu dowiedzieliśmy się, że w Warszawie powstał *nowy związek* muzyków, który został oficjalnie ogłoszony, jako „warszawski oddział" Związku Zawodowego Muzyków Rzeczypospolitej Polskiej.

Wobec takiego postawienia sprawy, Zarząd Warszawskiego Związku Muzyków składa całkowitą odpowiedzialność za wynikające z tej przyczyny konsekwencje na Prezydjum Związku Centrali, zaś ze swej strony, wobec tego faktu zmuszeni jesteśmy przejść do porządku nad wnioskiem z dn. 9-go listopada 1925 r. i w dalszym ciągu kontynuować naszą pracę organizacyjną samodzielnie, jako Warszawski Związek Muzyków.

Prezes (—) *Jan Cichocki.*

Sekretarz (—) *Czesław Bem.*

KOMUNIKAT (Nr. 162).

Dnia 22-go Marca r. b. o godz. 10-ej rano w pierwszym terminie odbędzie się w Sali Filharmonji Warszawskiej, doroczne, sprawozdawcze Ogólne Zebranie Członków Warsz. Zw. Muzyków.

W razie nieprzybycia odpowiedniej ilości członków, Zebranie odbędzie się w tym samym dniu w drugim terminie o godz. 11-ej rano i bez względu na ilość obecnych będzie prawomocne.

Zarząd Warszawskiego Związku Muzyków, chcąc nadać Zebraniu cechy należnej powagi organizacyjnej, uprzejmie prosi Sz. Członków o bezwzględne przybycie na takowe, ponieważ wszelkie uchwały winny być decydowane przez członków, którym to prawo przysługuje z tytułu regularnego opłacania składek.

Redaktor: EDWARD WROCKI. Wydawca: Warszawski Związek Muzyków

ZAKŁADY GRAFICZNE „NASZA DRUKARNIA", WARSZAWA, SIENNA 15, TELEFON 75-93